فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال هفتم، شمارهٔ بیست و چهار، پاییز ۱۳۹٦، ص. ۲٤-۹

بررسی جایگاه عناصر بلاغی در زبان عرفانی فخرالدین عراقی

محمدصالح امیری[۱]
سید احمد حسینی کازرونی[۲]
سیدجعفر حمیدی[۳]

چکیده

فخرالدین عراقی یکی از عارفان بزرگ فرهنگ ماست که در قالب تعبیرهایی شاعرانه، اندیشه‌ها و تجربه‌های ناب عرفانی خود را ترسیم نموده است. شگردهای بلاغی از جملهٔ ابزارهایی است که در صورت بندی ذهنیت، تجارب و درونمایه‌های عرفانی شاعران کارکردی برجسته به خود گرفته است. عراقی عارفی نواندیش است که از این رهگذر توانسته افکار تازهٔ خود را در ساختی هنرمندانه و متفاوت از زبان رسمی صوفیان به مخاطبان خویش عرضه نماید. در این پژوهش، با طرح این پرسش که عناصر بلاغی، جدای از ارزش‌های هنری و ادبی چه نقش‌های دیگری به خود می‌توانند بگیرند، تلاش می‌شود تا جایگاه و کارکرد آرایه‌هایی؛ چون: تناقض و طنز، کنایه، اغراق و استعاره در زبان عرفانی عراقی تعیین گردد. می‌توان گفت کاربست ویژهٔ این صناعات و آرایه‌ها در کلام عراقی، سبب شده است تا با شکل‌گیری رویکردی هنری به اندیشه‌های باطنی، این افکار و اندیشه‌ها به گونه‌ای مطلوب‌تر ترسیم گردند.

کلیدواژه‌ها:
عراقی، عرفان، عناصر بلاغی.

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر
[۲] استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ازاد اسلامی واحد بوشهر
[۳] استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر
ایمیل نویسنده مسئول: Farhang358n@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۲/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۸/۸

مقدمه

استفاده از شگردهای بلاغی و آرایش‌های بدیعی، چون: تشبیه، استعاره، کنایه، طنز، تضاد و ... یکی از ابزارهای بسیار مهم هنری است که عارفان در بیان اندیشه‌ها و تجارب قدسی خویش از آن بهره برده‌اند. عارف رویکردی هنری به اندیشه‌های دینی دارد. بدین روی سخن هنری او با بهره‌گیری از عناصر بلاغی و هنجارگریزی‌های زبانی، درنگ‌آفرین می‌شود. در شعر عرفانی، عارف با استفاده از قطب‌های استعاری و مجازی و با تکیه بر شگردهای ادبی علاوه بر ترسیم محتوای ذهنی خود، با خلق زبانی برجسته، توجه مخاطب را نیز به خوبی جلب می‌نماید.

اهمیت عناصر بلاغی از آنجاست که در شکل‌دهی به ذهنیت عارف تأثیری چشمگیر دارد. «صورت‌های بلاغی نقش ژرف و انکارناپذیری در شکل دادن به واقعیت‌ها دارند» (سجودی، ۱۳۹۳: ۵۳). چندلر می‌گوید: «فنون بلاغی، صرفاً با چگونگی بیان اندیشه‌ها سر و کار ندارند، بلکه بر چگونگی اندیشیدن نیز تأثیر می‌گذارند و توجه جدی به این وجه مطلب نیز ضرورت دارد» (همان).

عراقی تحت تأثیر رویکرد آزادمنشانه و نوگرانهٔ خود، تلاش می‌کند اندیشه‌ها و تجارب عرفانی خویش را در قالب و ساختی متفاوت از اجتماع زبان رسمی، عرضه نماید. «توجه به فنون بلاغی به ما کمک می‌کند تا دست به ساختارشکنی همهٔ انواع گفتمان بزنیم» (همان: ٥٦). چنین رویکردی به زبان، سبب چند لایگی، ابهام و تفسیرپذیری می‌گردد. "برخی معتقدند که ابهام، سخن را جاودانه می‌کند" (فتوحی، ۱۳۹۲: ۷۳). گفتمان عرفانی با به کارگیری بلاغت ادبی، نظام اندیشگی خود را جلوه‌ای هنری می‌بخشد. در حقیقت این نوع نگرش، نگاهی تازه و زیبا به معنویات است. چندلر معتقد است "همهٔ شیوه‌های گفتمانی از ابزار بلاغت استفاده می‌کنند" (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۸۸).

مسأله‌ای که این پژوهش با آن روبروست و در پی پاسخ به آن است، این است که عناصر بلاغی، در ترسیم ذهنیت و اندیشه‌های عارفانه چه کارکرد و نقشی ایفا می‌کنند؟ در این تحقیق با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای، برخی از مهم‌ترین عناصر بلاغی در اشعار عراقی بررسی می‌شوند.

پیشینهٔ تحقیق

عناصر بلاغی پیوسته از منظر زیبایی‌شناسانه مورد توجه محققین بوده‌است و پیشینهٔ آن به قرنها پیش باز می‌گردد. پژوهشگرانی چون همایی، شفیعی کدکنی، کزازی و شمیسا، در دوران معاصر کتابهای ارزشمندی در این زمینه تألیف و تدوین نموده‌اند. بیشتر این آثار، کند و کاوی برای معرفی و تبیین دانش بلاغت و خاستگاه آن بوده است. در سالهای اخیر پژوهشگران تلاش کرده‌اند با بهره‌گیری از دانش بلاغت، آثار شاعران را بررسی نمایند. اشعار عراقی نیز از این منظر مورد توجه قرار گرفته است.

محمود درگاهی(۱۳۹۲) تشبیه و استعاره را در دیوان عراقی تحلیل نموده است. عبدالله محمدی(۱۳۹۱) نیز در تحقیقی دیگر ضمن بررسی امثال و حکم و تمثیل در اشعار عراقی، کوشیده تا از این رهگذر به تحلیل این اشعار بپردازد. قافلهٔ قلندران نیز عنوان پایان‌نامه‌ای است که رسول واعظپور(۱۳۷۵) ضمن تشریح احوال عرفانی عراقی صور خیال را نیز در کلام وی مورد توجه قرار داده است.

اما آنچه مسلم است تاکنون در خصوص تبیین جایگاه عناصر بلاغی در زبان عرفانی عراقی و پیوند آن با افکار و احوال عارفانهٔ وی هیچ تحقیقی صورت نگرفته، بنابراین کوشش شده است با دیدگاهی تازه، به تحلیل عناصر بلاغی در عرفان

عراقی پرداخته شود و از این رهگذر، مخاطبان عراقی با خوانشی نو از کلام وی روبه‌رو گردند. به همین روی در این مقاله برجسته‌ترین صناعاتی که در شکل‌گیری بلاغت تصویری زبان عرفانی عراقی به کار گرفته شده‌اند، بررسی می‌گردند.

بحث و بررسی عناصر بلاغی:

تقابل و تناقض:

در بی‌خودی و مستی جایی رسی که آنجا درهم عبارت تو، پی گم کند اشارت

(عراقی، ۱۳۹۲: ۷۹)

رویدادهای نفسانی و یا باطنی که عارف از سر می‌گذراند، به سادگی تن به توصیف نمی‌دهند. بیان این تجربه‌ها در قالب الفاظ، دشوار است و زبان را به آشوب می‌کشاند. این تجربه‌ها که از عالم بالا به درون عارف القا می‌شوند زبان را به چالش می‌کشند. گزارش این تجربه‌ها، زبان را در وادی شطح و تناقض می‌افکند. برخی جابه‌جایی عالم غیب و شهادت را خاستگاه تناقض و شطح زبان عرفانی می‌دانند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۳۳۸).

تجربه‌های عرفانی همان کشف معنوی است. کشف در عرفان عبارت است از: «آگاهی شهودی از امور غیبی وپشت‌پرده» (قیصری، ۱۳۷۵: ۱۰۷). اشارات و عبارات برای تبیین و توصیف این کشف نابسنده است و به همین روی زبان به تناقض میل می‌نماید. شناخت عارفانه، شناختی شهودی و متکی به دریافت است. وقتی این دریافت باطنی می‌خواهد به وصف درآید زبان جنبه‌ای تناقضی به خود می‌گیرد. ذهنی که به شهود رسیده است، زمانی که از عالم غیب جدا می‌گردد، میل دارد تصویری از آن عالم عرضه کند و چون آن تجربهٔ قدسی در زبانی حسی ریخته می‌شود، طبیعی است که زبان، قالبی تناقضی به خود بگیرد.

عارف چون از عالم وحدت باز می‌گردد و احوال آن سری خویش را در قالب زبان عرضه می‌کند، زبانش متناقض‌نماست چون تجربه‌اش متناقض‌نماست (ستاری، ۱۳۸۷: ٦۱). این بیان‌ناپذیری، ناشی از ماهیت تجربهٔ او و همچنین نارسایی زبان معمول و مرسوم است. ادبیات عرفانی در حقیقت بیانگر مشکل عرفان در تبیین آن خاطره‌ها و تجربه‌ها است (همان: ٦۰). تناقض، حاصل نارسایی و ابهام در فهم و زبان بشری است.

تناقض در کلام عراقی به دو صورت جلوه می‌نماید. بخشی از این تناقض، فکری و بخشی لفظی و در روساخت کلام شکل می‌گیرد. عراقی در بخش فکری و معرفتی از تناقض بهرهٔ بیشتری می‌برد. وی در سیر و سلوک باطنی خویش، به جایگاهی معنوی دست می‌یابد که بسیاری از سیره‌ها و شیوه‌های مرسوم دین‌ورزی را که از جانب صوفیان رسمی و فقهای ظاهر پرست، بروز می‌یابد قابل قبول نمی‌داند و به نقد می‌کشاند. اعتقاد وی بر این است که این متشرعان، از عمق و ژرفای دین فاصله گرفته و تنها به پوسته‌ای از آن که تنها منافعشان را حاصل خواهد کرد، بسنده نموده‌اند. این تضاد فکری، با ظهور در زبان، در حقیقت پای در میدان عمل می‌گذارد.

بسیاری از تناقضات موجود در زبان عراقی محصول در آمیختگی نشانه‌های زبانی دو حوزهٔ دینی و غیر دینی است. آن جا که رند و قلاش، دلبر و معشوق و پسر، می و معشوق و مست، و بت و صنم و میخانه با محتسب و پیر و شیخ، کعبه و مسجد و سجاده، در یک محور با هم ترکیب و همنشین می‌شوند، این تناقض به نهایت می‌رسد:

در کوی خرابات کسی را که نیاز است هشیاری و مستیش همه عین نماز است

اینجا نپذیرند نماز و ورع و زهد آنچه از تو پذیرند در این کوی نیاز است

اسرار خرابات بجز مست نداند دیدم به حقیقت که جز این کار، مجاز است

خـــواهی که درون حرم عشق خرامی در مــکیده بنشین که ره کـــعبه دراز است
(عراقی، ۱۳۹۲: ۸۰)

این تناقض وقتی پررنگ‌تر می‌شود که می و میخانه و مستی در برابر کعبه و هشیار و نماز و ورع، ستایش می‌گردند و همینجاست که این واژگان در شکلی تناقضی، معنای بنیادین خود را از دست می‌دهند و در بافتی نو و تازه، مفهومی دگرگون و قابل ستایش به دست می‌آورند. این تقابل واژه‌های شرعی با واژه‌های غیر شرعی، نوعی بازی با زبان است که محصول آن تصویری متناقض‌نما می‌باشد. شکل‌گیری این تصویر، منجر به ایجاد طنزی پنهان اما بسیار گزنده می‌شود. «ناسازگاریهای طنز آفرین در سطح واژگانی به شکل کاربرد همنشینی ناسازها، دست‌کاری در نام افراد و عنوانها، و بازی دو معنایی واژه ها، صورت می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۸۳). این شوخی زبانی عراقی که بر پایهٔ ناسازگاری و تناقض شکل می‌گیرد، منتهی به تصویری طنزآمیز می‌شود که تضاد فکری عراقی را با روایت‌ها و اندیشه‌های کلان رسمی نشانگی می‌نماید:

رخ سوی خرابات نهـــادیم دگـــر بـــار در کوی خـــــرابات فتادیم دگر بار
از بهر یکی جرعه دو صد توبه شکستیم از دُرد مغان روزه گشادیم دگر بار
در کنـج خرابات یکی مغبچه دیـــــدیم در پیش رخش سر بنهادیم دگر بار
(عراقی، ۱۳۹۲: ۱۰۵)

بیان تناقضی، دست‌مایهٔ خنثی‌سازی زبان قدرت است. عراقی با بهره‌گیری از سویهٔ تناقضی زبان، نمادها، بنیان‌ها و ساختار این نهادها را در هم می‌شکند و آنها را خوار و فرومایه جلوه می‌دهد. عراقی مخالف دین نیست، اما مخالفت و مبارزهٔ او با دینداران ریایی و منافق است. این تناقض، حاصل ذهنیت آزاداندیش و منتقد عراقی است و در بافت معنایی واحدی نیز محدود نمی‌شود. این نشانه‌ها در حالتی پارادکسیکال، شناورند. این تناقضها و تقابل‌های عادت‌گریز وقتی مکرر می‌شوند، حساسیت مخاطب را برمی‌انگیزند و سبب شکل‌گیری مفهوم تازه‌ای از آن در ذهن مخاطب می‌شود. این مفاهیم تازه بار معنایی واژگان را جابه‌جا می‌کند و تکرارشان ذهن مخاطب را با تفکرات گوینده همراه می‌سازد. نشانه‌شناسان نیز معتقدند که تکرارِ بجا سبب می‌گردد تا مخاطب دنیا را به گونه‌ای تازه‌تر ببیند (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲).

چنین که حال من امروز در خراباتست مـی مغانه مرا بهتر از مناجات است
مرا چو می برهاند ز دست خویشتنم به میکده شدنم بهترین طاعت است
درون کعبه عباد چه سود چون دل من مـــیان بتکده مولای عزّی و لاتست
(عراقی، ۱۳۹۲: ۱۰۶ و ۱۰۷)

عراقی با بهره‌گیری از تناقض، مرز شرع و ضد شرع را محو می‌کند. در چنین حالتی در فرآیند ادراک، نیاز است که میان آنچه بر زبان آمده و معنای پنهان آن تمایزی دیده شود (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰۳). این تقابل‌ها که ذاتیِ آدمی است و در زبان نمود می‌یابد در تولید معنا نقش بنیادی دارند (همان: ۱۵۹). ذهن عارف با ذهن فقیه و فیلسوف همسان نیست و زبان او که زبانی ذوقی است همیشه در تقابل با زبان علمی و استدلالی آنهاست. این زبان خیالین و تفسیرپذیر عارف در مقابل زبان ایدئولوژیک و جدّی فقیه می‌ایستد و ساختارشکنانه بنیادهای فکری و معرفتی اور را انکار می‌نماید:

ای دل چـــو در خانهٔ خمار گشادند می‌نوش که از می گره کار گشادند
در خود منگر نرگس مخمور بتان بین در کعبه مرو چون در خمّار گشادند
(عراقی، ۱۳۹۲: ۷۵)

عراقی نمادها و نشانه‌هایی را هدف قرار می‌دهد که نمودگار ارزش‌ها هستند و در ذات خود قدرت دارند. این نشانه‌های مقدس که به حوزهٔ قطعیت و جدیت دین تعلق دارند، وقتی به شوخی گرفته می‌شوند، طنزی بزرگ شکل می‌گیرد که در تقابل با ظاهرپرستانِ صاحب قدرت بسیار گزنده و کارساز است:

کـــردم گذری به میکده دوش سبحه به کف و سجاده بر دوش
پیـری به در آمـد از خـــرابات سر مست و ز جام عشق بیهوش
گفت از سر وقت خویش با من کـــاینجا نخرند زهد، مـــفروش
سبحـــه بـــده و پیـــاله بـستان خـــرقه بـــنه و پـلاس درپوش
در صومعه بـــیهوده چـــه باشی در میکده رو شراب مـــینـوش

(همان: ۸٤)

این سخنان تناقض‌آلود و تقابلی وقتی از زبانِ پیرِ عراقی که سرمست و غیر قابل مهار است، بر زبان آورده می‌شود، تأکیدی پررنگ بر روش سلوک عارفانه در مقابل مخالفان ظاهرپرست است. این پیر میکده با گفتار خویش عقاید قشریون را به باد انتقاد می‌گیرد و تفکر نفاق‌آلود آنها را نفی و انکار می‌کند. این پیر سرمست و دیوانه، منزلتی والاتر از عالم صورت‌پرست دارد. جایگاه این پیر، میخانه است و به برکت مستی و بیهوشی خویش، در مقامی برتر از عالم زهد فروش ایستاده است. ژرف‌ساخت این پیر مکیده‌نشین، مبارزه‌ای است با شیخ و فقیهی که مسجد را به منصبی برای ظاهرپرستی و منفعت‌خواهی تبدیل نموده است. منش و کارکرد این پیر، سالک را به کامی جاودانه خواهد رساند. میخانهٔ عراقی جای عمل است و در برابر مسجد و صومعه که محل غوغاسالاری و گفت و گوی بی کردار است از منزلتی افزون‌تر برخوردار است:

پسرا می مـــغانه بـــده ار حـــریف مایی کـه نماند بیش ما را سر زهد و پارسایـــی
کـم خانگه گرفتم، سر مصلحی نـــدارم قدحی شراب پر کن به مـن آر چند پایی؟
نه‌ام اهل زهد و تقوا به من آر ساغر می چو به صومعه گذشتم هـــمه یافتم دغایی
تو مرا شراب در ده که ز زهد توبه کردم چو ز زاهدی ندیدم جز لاف خود نمایی

(همان: ۱۰۹ – ۱۰۸)

علاوه بر تناقض‌های معرفتی و فکری، که سرانجام به نوعی تقابل می‌انجامد، پاره‌ای تناقض‌ها، محصول تجارب خاص باطنی و وجد و سرور عارفانه‌ای است که وقتی می‌خواهد به زبان آورده شود، صورتی تناقضی به خود می‌گیرد. تجارب عارف، مینوی و باطنی، و زبان، مولود تجارب حسّی و عمومی و طبیعی است. وقتی آن تجارب در این زبان جاری می‌گردند، زبان را تحت تأثیر خود از حالت معمول خود جدا می‌نماید و در حالتی ناگریز آن را به وادی شطح و تناقض می‌کشاند:

نه زر و نه سیم دارم نه دل و نه دین نه طاعت منم و حریف کنجی و نوای بی نوایی

(عراقی: ۱۰۹)

بـــی رخـــت دیـــن مـــن هـــمـــه کـــفرست بـــا رخت کفر من همه دیـــن است

(همان: ۱٦۰)

گفته شده است: "یکی از جنبه‌های تجربهٔ دینی بیان‌ناپذیری آن است" (محمدرضایی، ۱۳۸۱: ۵). عارف وقتی با چنین تجربه‌ای رویارو می‌شود، در لفظی متناقض‌نما، غم یار را مایهٔ طرب می‌خواند. البته نباید از یاد برد که این غم در عالم عرفان، واقعاً اصل طرب است و از نگاه ما طرب‌انگیز بودن این غم، متناقض‌نما به حساب می‌آید:

غم او مایهٔ عیش و طرب است از طرب بیش حذر نتوان کرد
(عراقی: ۱۵۰)

وصال و دیدار و دیدن جمال یار مرزها را محو می‌کند و شب و روز و تاریکی و روشنی را در نگاه سالک یکسان جلوه می‌نماید. حساسیت‌های عاطفی وی را برمی‌انگیزد و در فضایی پر وجد و سرور، زبانش از دلالت منطقی فاصله می‌گیرد و نشانه‌های زبانی، شورآفرین می‌گردند. در چنین حالتی مدلول این نشانه‌ها دیگر در قلمرو حسی، مصداقی نخواهد داشت و زبان در پیرایهٔ تناقض فرو می‌پیچد:

تـــا غـــمت ســـاکن دل من شد از چراغ تو خانه روشن شد
ای که حسن رخت دل افروز است شب ما با خیال تو روز است
(همان: ٤٣٥)

در تجربه‌ای دیگر، پیوند و همنشینی با معشوق چنان سیری‌ناپذیر است که سالک هر چه از سرچشمهٔ وصال بیشتر می‌نوشد، عطشش مضاعف‌تر می‌گردد. عاشق می‌داند سیر شدن از وصال، برای او فرجامی خوش نخواهد داشت، بنابراین تلاش می‌کند با آشکار نمودن این تشنگی، خود را همچنان و پیوسته در روزگار وصال نگه دارد:

ایـــن طـرفه که دائم تو با منی و من باز چون سایه در پـی تو گرد جهان دوانم
کس دیده تشنه‌ای را غرقه در آب حیوان جانش به لب رسیده از تشنگی من آنم
(همان: ۲۵۹)

این چنین تناقض‌هایی، در بیان احوال سالک رخ می‌دهد. این میل زبان به تناقض، برخاسته از دوگانگی احوال و تجاربی است که عارف در آن سیر می‌کند. گفته شد که عارف سکه‌ای دو رویه و عنصری میانجی میان عالم غیب و شهادت است. آنجا که عارف می‌خواهد از عالم باطن و غیب، در عالم شهادت سخنی بگوید، گزاره‌اش ناگزیر متناقض‌نما و مبهم می‌گردد. این تناقض، با دو عرصه و گسترهٔ متفاوتی که عارف در آن سیر می‌نماید تناسب دارد.

استعاره:

استعاره برای زبان عرفانی، تنها یک آرایهٔ هنری نیست. عارف با استفاده از چنین عنصری بلاغی، جهان غیب و عالم حس را در هم می‌آمیزد. برخی از استعاره‌گرایی عارف از روی ناگزیری و برخی بر مبنای نوع نگرش و شگردهای تخیلی وی استوار است. برخی استعاره را مهم‌ترین صورت مجازی و رکن اساسی خلاقیت می‌دانند (فتوحی، ۱۳۹۲: ٣١٤). زبان عرفانی استعاره را مناسب‌ترین ابزار برای بیان امور ذهنی و مجرد می‌پندارد. زبان دین و عرفان از آن جهت استعاری است که تفکر دینی، استعاری است. «تفکر انتزاعی و نیز تفکر در باب مجردات و امور معنوی به طور عمده خصلت استعاری دارد. از این رو در هر موردی که با مفاهیم مجرد و انتزاعی سر و کار داریم، تفکر، صورت استعاری به خود می‌گیرد. زبان هم متناسب با این خصلت پر از استعاره می‌شود» (داوری اردکانی و دیگران، ۱۳۹۱: ٤٧).

در زبان عرفانی، امور ذهنی و باطنی در قالبی حسی ریخته می‌شوند. لیکاف و جانسون باور دارند که «سیستم ادراکی انسان اساساً استعاری است» (همان: ٦٢).

مارسل پروست نیز گفته است: «روش بیان زیبا، اساساً وجود ندارد... تنها استعاره می‌تواند به روش بیان، گونه‌ای جاودانگی ببخشد» (احمدی، ۱۳۹۲: ۳۱۵). عارفان از طریق زبان استعاری، تجربه‌هایی را که چون باد و برق گذرنده بوده‌اند، جاودانه کرده‌اند.

آنجا که زبان برای بیان حقایق و تجربه‌های عرفانی سالک نابسنده است، استعاره، ابزاری مناسب در دست سالک است (همان: ۳۱۳). "استعاره به سالک یاری می‌رساند که تجربه‌های کمیابی را که میل به بیان دارند اما امکان آن را ندارند، آشکار سازد" (ریکور، ۱۳۸٦: ٥٤). سالک در فرآیندی تخیلی، زبان را در بستری هنری به حرکت وا می‌دارد و همین حرکت هنری زبان، به آفرینش استعاره منجر می‌گردد.

عراقی متناسب با افکار و احوال خویش، به شکل‌های گوناگون از استعاره استفاده نموده است. گاه با استفاده از فرآیند شباهت، یک عنصر و پدیده را به جای عنصر و پدیده‌ای دیگر به کار می‌برد. در چنین حالتی شاعر مدعی اتحاد و این همانی دو سوی استعاره است (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۱٦). در چنین فرآیندی زبان به پوشیدگی و ابهام روی می‌نهد و تأویل و تفسیر آن کمی دشوار می‌نماید. در این نوع زبان، خوانش و تفسیر مخاطب اهمیت بیشتری می‌یابد:

چون بگردانیم رو زین عالم بی آبرو روی در روی نگار مهربان خواهیم کرد
(عراقی: ۱۰۵)

می روان کن ساقیا، کاین دم روان خواهیم کرد در سر یک جرعه می اینک روان خواهیم کرد
(همان: ۱۰٤)

از میکده تا چه شور برخاست کاندر همه شهر شور و غوغاست
تا چشم بتم چه فتنه انگیخت کز هر طرفی خروش برخاست
(همان: ۷٦)

فهم سالک از هستی و خالق هستی، در قالبی مجازی باید جلوه نماید. "به روایتی آدمی بدون استعاره و مجاز توان اندیشیدن و آفرینش مفاهیم تازه را ندارد" (فتوحی، ۱۳۹۲: ٦۸).

جوزف کمبل (Joseph Campbell) استعاره را تصوری ذهنی می‌پندارد که چیز دیگری را القا می‌کند. وی می‌گوید: «در سنت‌های دینی مرجع استعاره چیزی متعال است که در واقع هیچ چیز نیست» (کمبل، ۱۳۹۳: ۹۲). استعاره‌هایِ: نگار، ساقی، خورشید، بت، خوبان، جانان، همه تصویری از همان امر متعالی است که هیچ چیز نیست، یعنی کیفیتی بی‌چون و بی‌رنگ و ناپیدا است. کوشش عارف همه آن است که آن امر غیبی و ناپیدایی که خود دریافته است برای دیگران نیز تصویر نماید. اندیشه‌های عرفانی باید از زاویه‌ای نگریسته شوند که متناسب آن اندیشه‌ها باشد، این زاویهٔ متناسب، همان استعاره است که بهترین راه برای درک حقیقت این امر متعال بی‌چون و بی‌رنگ است.

هر استعاره بر مبنای ذهنیت خالق آن، ساخته می‌شود تا مرجع خود را آشکار نماید. استعاره‌ها هم‌زمان هم شکل اندیشگی سالک را بیان می‌کنند و هم با حضور خود، امر متعال را به غیاب می‌برند. غیاب نشان رازمندی است. معشوق قدسی در پشت این استعاره‌ها هم پنهان می‌شود و هم آشکار می‌گردد. این استعاره‌ها بستری مناسب برای رازآمیزی امر قدسی‌اند، امر قدسی در لحظه‌ای آشکار و در لحظه‌ای پنهان می‌گردد. این استعاره‌ها تجربهٔ مینوی سالک را در مواجهه با حق و حقیقت نشان می‌دهند؛

ناگاه بت من مست به بازار برآمد شور از سر بازار به یک بار بر آمد
ناگاه ز رخسار شبی پرده برانداخت صد مهر ز هر سو به شب تار بر آمد
(عراقی، ۱۳۹۲: ۱۵۱)

گفته شد عراقی عارفی جمال‌گرا است. این بینش جمال‌گرایانه در خلق استعاره‌های وی دخالتی محسوس و پررنگ دارد. «با دقت در نوع شگردهای استعاری یک مؤلف، میزان دخالت خیال وی در توصیف موضوع و نوع تصرف در آن را

می‌توان نشان داد» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۱٤). عراقی میان امر متعال و استعاره‌هایی که از محیط پیرامون خود گرفته است نسبت و یگانگی می‌بیند و مدعی این همانی دو سوی استعاره می‌گردد.

عراقی در مواجهه با معشوق قدسی تصویری دلربا و اهل ناز و زیبایی از او دریافته است. تصویری سراسر روشنایی و حیات بخش. بنابراین استعاره‌هایی چون، ساقی و مترادفاتش به همراه خورشید و مشتقاتش، که در اندیشه‌های باستان و اساطیری نیز نماد حیات و روشنی بوده اند، در زبان او از بسامد بالایی برخوردارند. "هستیا (Hesti) ایزد بانوی خانواده و خدای آتش، ایزد بانویی است که یونانیان برای او قربانی می‌کردند و ماه و خورشید مظاهر مقدس آن بوده‌اند" (گویری، ۱۳۸٦: ۱۸). آناهیتا یکی از ایزد بانوان ایرانی نیز خدای آب‌هاست و نمادی از پاکی و روشنایی است (همان: ۳۷). در یشت ۱۰ بند ۸۸ آمده است: «مهر را می‌ستاییم که از کلام راستین آگاه است، خوش اندامی که دارای هزار چشم است بلند بالایی که در بالای برج گسترده ایستاده» (همان).

جولیا کریستوا (Julia. Kristeva).معتقد است: «متون از ابتدا تحت قلمرو قدرت گفتمان‌های دیگر که یک جهان را بر آن‌ها تحمیل می‌کنند قرار دارند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۸٤). بنابراین دور از ذهن نیست اگر عراقی در فرایند بینامتنی، بخشی از نظام اندیشگانی و ذهنیت عرفانی خود را از همین باورهای اساطیری گرفته باشد. ذهنیتی که خدای او پر از زیبایی و روشنایی و دلربایی است:

از پـرده برون آمد ساقی قدحی در دســت هم پرده‌ی ما بدرید هـــم توبهٔ مـــا بشکست
بنمـــود رخ زیبا، گشـــیم هـــمه شـــیدا چون هیچ نماند از ما آمد بـــر مـــا بنشست
زلفش گرهی بگشاد، بند از دل ما برخاست جان دل ز جهان برداشت اندر سر زلفش بست
(عراقی، ۱۳۹۲: ۱۳۷)

تکرار استعاره‌های مهر و خورشید و آب و ساقی، در سخنان عراقی چنان چشمگیر است که جدای از ترسیم سیمای معشوق ازلی، مهرابهٔ زرتشتیان را نیز در ذهن مخاطب تداعی می‌نماید. به هر روی استعاره خاستگاهش ذهنیت و تخیل و تفکر سازندهٔ آن است. «استعاره بیانگر یک انتزاع در چارچوب یک الگوی خوش تعریف است. ما باید تخیلمان را به کار بگیریم تا به سمت کشف شباهتی که استعاره به آن اشاره دارد خیز برداریم» (چندلر، ۱۳۹۲: ۱۹۲ و ۱۹۳). سیمون وی (Simone. Weil) گفته است: «خدا می‌خواهد که پنهان بماند» (وی، ۱۳۸۲: ۱٤۹). و چه نقابی مناسب‌تر از استعاره برای این پوشیدگی. «استعاره نقاب خداوند است که از طریق آن می‌توان جاودانگی را تجربه نمود» (کمبل، ۱۳۹۳: ۹۸). همان قدر که خداوند در نقاب استعاره پنهان است در حالتی پارادکسیکال آشکار نیز هست. عارف به مدد این استعاره‌ها می‌خواهد جمال الهی را در همین دنیا تجربه کند. عارف می‌گوید بهشت محل تجربهٔ جمال قدسی نیست جای این کار همین دنیا می‌باشد (همان: ۱۸۸). عراقی بر مبنای ذهنیت شباهت‌گرای خود، استعاره‌هایی خلق می‌کند که بتوان از رهگذر آنها در همین‌جا به تماشای جمال یار نشست:

نگـــارا کـــی بـــود امـــیدواری بیـــابد بـــر دل وصل تو باری
چه خوش باشد که بعد از ناامیدی بـه کام دل رسد امـــیدواری
بـــده کـــام دلـــم مـــگذار جانا که دشمن‌کام گردد دوستداری
(همان: ۲۱۱)

استعاره تصویری هنرمندانه از امر مقدس است. در این نگرش سیمای امر قدسی نه بر مبنای فقاهت و درس و بحث که از روی تجربهٔ شهودی سالک، نمایان می‌شود. «هنر هم پرده است که خدا را پنهان می‌سازد و هم آن را می‌نمایاند» (نصر،

۱۳۸۸: ۲۱۲). تجربی بودن مبنای این نمایش آسمانی بر روی زمین، لذت رویارویی با آن را دو چندان می‌نماید. این بحث تقابل تجربه و دانش مدرسی، در رویارویی با امور باطنی، در همهٔ اندیشه‌های دینی وجود دارد. «فرق کشیش و شمن آن است که کشیش وظیفه‌دار است، و شمن کسی است که تجربه‌ای داشته است. در سنت ما این راهب است که دنبال تجربه می‌رود، حال آن که کشیش کسی است که درس خوانده تا به جامعه خدمت کند» (کمبل، ۱۳۹۳: ۹۸). در عرفان اسلامی نیز عارف در برابر فقیه که تکیه بر دانش مکتبی دارد، بر نردبان تجربه‌ای گام می‌نهد که او را تا عرش می‌رساند. نگاه عارف از ظرافت و لطافتی برخوردار است که شوکت و هیبت امام و شیخ را به حاشیه می‌برد. تمام تکاپوی عارف در این مسیر آن است که تصویری از خدای خویش ارائه نماید که جمال و دلربایی‌اش، محصولی جز لذت و سرخوشی نداشته باشد:

آفـــتاب رخ تـــو پیدا شد ذره انـــدر نـــفس هـویدا شد
وام کـرد از جمال تو نظری حسن رویت بدید شیـــدا شد
عاریت بستد از لبت شکری ذوق آن چون بیافت گویا شد
شبنمی بر زمین چکید سحر روی خورشید دید و دروا شد
(عراقی، ۱۳۹۲: ۲۲۵)

عارف به مدد واژگان کیفیات ذهنی و روحی خویش را به تصویر می‌کشد. «واژه‌ها در زبان خنثی نیستند بلکه از لحاظ تاریخی، فرهنگی و ایدئولوژیکی، مفاهیم و دلالت ضمنی متعدد دارند» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۵۵). عراقی تحت تأثیر ناخودآگاه فرهنگی و اساطیری خویش، استعاره‌هایی را برگزیده است که کمینهٔ معنایی آنها اغلب بر روشنایی و زیبایی استوار است. استعاره‌های مهر، خورشید، آب، ساقی، چه در باورشناسی باستانی و چه در اندیشه‌های آیینی و دینی، نماد روشنایی و دلربایی هستند. در نگاه جمال‌پرست و جمال‌اندیش عراقی، این استعاره‌ها مناسب‌ترین جلوه‌گاه معشوق قدسی هستند. بر مبنای همین ذهنیت و زاویهٔ دید، ساختار استعاری کلام او از انسجام و ژرف ساختی واحد برخوردار می‌گردد. ژرف‌ساختی که یکی از بنیادهای آن کهن‌گرایی است. کهن‌گرایی احساس پیوند با گذشته را در خواننده بر می‌انگیزد و این انگیزش منجر به تداوم فرهنگ و سنت می‌گردد (همان: ۲۵٤). عراقی به یاری همین استعاره‌ها، اندیشهٔ بنیادی خود یعنی مفهوم تجلی را تبیین می‌کند. وی به یاری آن استعاره‌ها امری نامتعارف را در پوششی ملموس تبیین می‌کند و در عین حال با خلاقیتی هنرمندانه سخن خویش را نیز اثرگذار می‌نماید. بر مبنای همین خلاقیت است که دریافت‌های باطنی خود را در قالبی تفسیرپذیر به مخاطب عرضه می‌نماید.

اغراق

ادبیات عرفانی بستری است که اندیشه‌ها، باورها، آمال و آرزوهای دینی و دنیوی سالک به گونه‌ای خیالین در آن رخ می‌نماید. گفته شده است که یکی از مشخصه‌های زبان دینی، اغراق است (شووان، ۱۳۸۱: ۸٤). ادب عرفانی زمینه‌ای برای زمینی شدن امر قدسی و بروز اوصاف جمالی و جلالی وی است. فتوحی، آرایهٔ معنوی اغراق را با مباحث اعتقادی در تناسب می‌داند (ر.ک. فتوحی، ۱۳۹۲: ۳٦۰). سالک چه در بیان و ترسیم اوصاف معشوق و چه در توصیف احوال تجارب و چه در بیانِ آرا و عقاید خود، از سویهٔ اغراق‌آمیز زبان بهره می‌برد.

اغراق از خصوصیات متون حماسی است. عرفان نیز در ژرف‌ساخت خود، ماهیتی حماسی دارد. این دو نوعِ ادبی، همیشه عرصه‌ای برای مبارزه بوده‌اند. همیشه ستیز ناسازها در جهان حماسه و عرفان صورت می‌گیرد. بن‌مایهٔ تمامی این نبردها رویارویی خیر و شر است. بویژه که هر دو نوع ادبی حماسه و عرفان، از بنیادهای اساطیری تغذیه می‌نمایند. «در جهان‌بینی اسطوره‌ای، گیتی و مینو در پیوند و داد و ستد دمادم با یکدیگرند» (کزاری، ۱۳۸۷: ٤۷). این همان پیوندی است

که عارف بدان باور دارد و می‌کوشد تا آن پیوند را میان عالم غیب و عالم شهادت برقرار سازد. کوشش عارف همان کوششی است که انسان اسطوره‌ای بدان دست می‌یازد؛ مینوی کردن گیتی و گیتیک نمودن مینو(همان). کزازی این روند را هنبازی صوفیانه می‌نامد. پیوندی «که در منطق و خرد انسان شهرآیین نمی‌گنجد» (همان: ۵۳). این پیوند گوهرین حماسه و عرفان سبب گردیده است تا در گزاره‌های عرفانی، اغراق از کارکردی برجسته برخوردار گردد:

ســـاقی بنمـــا رخ نـکویت تا جام طرب کشم به رویت
ناخورده شراب مست گردد نـظارگـــی رخ نـــکویت
(عراقی، ۱۳۹۲: ۹۱)

عارف آنگاه که می‌خواهد آرایش‌های ذهنی خود را از معشوق ازلی، در قالب زبان بریزد، اغراق ابزاری مناسب در چنگ اوست که آن را به کار می‌گیرد. اغراق با گزاره‌هایی که صبغهٔ قهرمانی و خرق عادت دارند تناسب دارد. زمینه‌های قهرمانی و خرق عادت نیز از خصایص زبان عرفانی است. عارف با بهره‌گیری از آرایهٔ اغراق، جلوه‌ای برجسته از خدا ترسیم می‌نماید. عراقی در هر کجا که از خدا و نمودهای خداوندگار سخن می‌گوید، آرایهٔ اغراق توصیقاتش را برجسته می‌نماید و از این محمل، عواطف و احساسات مخاطب را بهتر با خود همراه می‌کند:

هر که در بـــند زلـف یار بود در جهانش کجا قرار بود؟
وآن کـــه یاد لبش کند روزی تا قیامت در آن خمار بود
کـارهایی که چشم یار کنـــد نه به بـــازوی روزگار بود
بر فلک آن که هر شبی شنوی نـــــالهٔ بیدلان زار بـــــود
نـــفس عاشـــقان او بـــاشد آنک ازو چرخ را مدار بود
(همان: ۹۰)

البته روشن است این چنین آرایش کلامی که در پیوند با معشوق ازلی، صورت می‌پذیرد، در نگاه سالک نه تنها هیچ‌گونه اغراق و بزرگ‌نمایی نیست بلکه، این الفاظ در تبیین آن تصویر ازلی و قدسی نارسا و ناقص نیز هستند. نام نهادن اغراق بر چنین صورت بندی شاعرانه‌ای، تنها از نگاه بلاغی و زیبایی‌شناسانه است:

ای هر دهن ز یاد لبت پر عسل شده در هر دهن، خوشیِ لـــب تـو مثل شده
آوازهٔ وصـــال تـــو کـــوس ابـد زده مـــشاطهٔ جـــمال تـو لطف ازل شـــده
از نـیم ذره پرتو خورشید روی تـــو ارواح حال گشته و اجسام حـــل شـده
جان‌ها ز راه حلق برافکنده خویشتن در حلقه‌های زلف تو صاحب محل شده
ترک رُخت که هندوک اوست آفتاب آورده خط به خون من و در عمل شده
(همان: ۲۹۲)

این اغراق فقط در بارهٔ معشوق دیده نمی‌شود، بلکه در توصیفِ کارکرد عشق به عنوان یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم عرفانی نیز نقش اساسی ایفا می‌کند:

عشق از سر کوی خود سفر کرد بر مرتبه‌ها همه گـــذر کرد
صـــحرای وجود گشت در حال هر کتم عدم که پی سپر کرد
(همان: ۲۸۵)

برخی از اغراق‌های عراقی، جنبهٔ ضد روایی و تقابلی به خود گرفته است. گفته شد که در رویکردهای عرفانی، بن‌مایه‌های اساطیری، جایگاه پررنگی دارند. تقابل و تضاد نیز از ویژگی‌های جدایی ناپذیر جهان‌بینی اساطیری است. «ستیز ناسازها، می‌توان بر آن بود که تاکنون ارزش و کارآیی جهان شناسانهٔ خود را در پهنهٔ فرهنگ بشری پاس داشته است» (کزازی، ۱۳۸۷: ۱۸٤). باور به دوگانگی که در سراسر روایت‌های اساطیری وجود دارد (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۳۲)، به صورت تقابل اشخاص، باورها و ارزش‌ها در کلام عارفانه به حیات خود ادامه می‌دهد. عراقی جایی که قصد دارد شیوهٔ فکری خویش را در برابر ظاهرپرستان، برتر نهد، با اغراق در ستایش عناصر نامقدسی؛ چون: می و میخانه و دیگر مشقات آن، بر والایی سیرهٔ سلوکی خود در مقابل مخالفان تأکید می‌کند:

در صومعه نگنجد رند شراب‌خانه ساقی، بده مغی را، درد می مغانه
ره ده قلندری را، در بزم دردنوشان بنما مقامری را، راه قمارخانه
تا بشکند چو توبه، هر بت که می‌پرستید تا جا ننهد چو جرعه، شکرانه در میانه
بیرون شود، چو عنقا، ازخانه سوی صحرا پرواز گیرد از خود، بگذارد آشیانه
(عراقی، ۱۳۹۲: ۱۰۰)

عراقی به مدد ستایشی اغراق‌آمیز از میخانه، آن را منزلتی می‌بخشد که والایی تفکر باطنی خود و فرومایگی اندیشه‌های مخالفان صورت‌پرست را در پی خواهد داشت. عراقی مدعی است به یاری می و میخانه به جایگاه سیمرغی خواهد رسید. در این فضا، وی به مقام وارستگی و بت شکنی می‌رسد:

ما دگر باره توبه بشکستیم وز غم نام و ننگ وارستیم
خرقهٔ صوفیانه بدریدیم کمر عاشقانه بربستیم
در خرابات با می و معشوق نفسی عاشقانه بنشستیم
(همان: ۱۳۸۳)

بنابراین باید گفت گزاره‌های عرفانی از ماهیتی اغراق‌پذیر برخوردار هستند؛ هم به جهت برخورداری از بنیادی حماسی-اسطوره‌ای و هم بنا بر جوهرهٔ تقابلی این گزاره‌ها، از سویهٔ اغراق‌آمیز زبان استفاده می‌نمایند. عراقی زمانی از اغراق بیشترین بهره را می‌برد که به وصف کارکرد عشق و ترسیم اوصاف جمالی معشوق و احوال درونی عاشق مشغول است. علاوه بر این در جبهه‌گیری‌های تقابلی نیز این آرایه به کار او می‌آید. در این زمان با کاربست اغراق در ستایش می و میخانه، در پی نفی و انکار افکار مخالفان ریاکار و ظاهرپرست خود است.

کنایه و پوشیده‌گویی

شعر عرفانی، کاربستی هنری از زبان است. برخی چند لایگی را از ویژگی‌های این زبان می‌دانند (داوری اردکانی و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۳). این خاصیت چندلایگی و تفسیرپذیری همان چیزی است که در آثار نشانه‌شناسان تحت عنوان دلالت ضمنی مورد توجه است. آنان معتقدند دلالت‌های ضمنی نشانه‌های معنی‌ساز هستند (ر.ک. چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۰). همین دلالت‌ها هستند که در برابر خوانش و تأویل گشوده هستند و به گسترهٔ تفسیری متن پهنای بیشتری می‌بخشند.

پژوهشگران می‌گویند در کنایه نیز همچون استعاره، ما چیزی می‌گوییم، اما منظور ما چیز دیگری خواهد بود؛ یعنی معنی و مقصود نهفته در کلام چیزی است بر خلاف ظاهر و رو ساخت آن. در تعریف کنایه آمده است: «کنایه سخنی است که معنی حقیقی نهادهٔ آن قابل رد نیست و لیکن به اقتضای حال و در نسبت و مناسبت زمان و مکان و موضوع و مقال، معنی دیگری از آن فهمیده می‌شود» (ثروتیان، ۱۳۸۳: ۲۲٤).

زبان عراقی، تصویری ذوقی و پر احساس از مباحث عمیق عرفانی است و با زبان جزم گرا و جدی و هیبت‌انگیز متشرعان خشک‌اندیش بسیار فاصله دارد و در تقابل با آن قرار دارد. «همواره اصحاب جزم با ارباب رمز سر ستیز داشته اند» (ستاری، ۱۳۹۲: ۱۸٦). زبان عراقی زبانی است که به سخن روزبهان، زبان سکر است و با آن رمز و اشارت گویند (همان: ۱۸۳). چنین زبانی زبان امر و نهی نیست و غیر مستقیم و پوشیده است. گزینش چنین روش بیانی از توان تأثیرگذاری بیشتری برخوردار است. آرایه‌های بلاغی چون کنایه سبب تکثر معنایی می‌شوند و به کلام جاودانگی می‌بخشند (فتوحی، ۱۳۹۲: ۷). عراقی با بهره‌گیری از سویهٔ ادبی زبان، تمایل خود را به پوشیده‌گویی نشان داده است:

می‌خواستم از اسرار اظهار کنم حرفی ز اغیار بترسیدم گفتم سخن سربست
(عراقی، ۱۳۹۲: ۱۳۷)

این اغیار، همان نمایندگان رسمی و حکومتی دین بودند. فقها و مبلغان رسمی وابسته، با برخورداری از حمایت مادی و معنوی حاکمیت، در پی آن بودند که خط سیر تربیتی جامعه را آن گونه که مستبدان می‌خواهند ترسیم نمایند. عارفان وارسته و آزادمنش که در مقابله با این سانسور و گاه مقاومت عامهٔ فریب‌خورده به شدت سرکوب می‌شدند، تلاش کردند با استفاده از امکانات زبانی و ذوق سرشار خود، چون شمعی در دل تاریکی‌ها بدرخشند و بدین سان بر خویشکاری خود در راه روشنگری تداوم ببخشند.

از آنگاه که عارفان آزاداندیشی چون حلاج به گناه فاش‌گویی بر سر دار رفتند، رمزاندیشی، ابزاری مطمئن برای تأمین امنیت عارفان آزاده گردید. چنان که مولانا در غزلیات شمس می‌فرماید:

دیوار گوش دارد آهسته تر سخن گو ای عقل بام بر رو ای دل بگیر در را
(مولوی، ۱۳۸۳: غزل ۱۹٤)

عارفان به تجربه دریافتند که برای نقد اندیشه‌های رسمی و ظاهرگرایانه و موقعیت نامطلوب حاکم، کنایه و پوشیده گویی، شگردی کارا و در عین حال امن می‌باشد:

کجاست دانهٔ مرغان که طوطی روحم فتاده از پی دانه به دام باده بیار
(عراقی، ۱۳۹۲: ۱۰۱)

اما باید گفت که بیشترین تمایل عارفان بویژه عراقی به این شگرد به جهت کارکردهای تربیتی مؤثر کلام غیرمستقیم و پوشیده بوده است. شیوهٔ تربیتی عارفانه، نه بر مبنای اقوال و استدلال‌های منطقی که به شیوه‌ای ذوقی بود. در چنین روش تربیتی، بنیادِ کار بر روشنگری است. عارف می‌داند ایجاد بینش، اصلی استوار است که می‌تواند به کنش‌های مثبت منتهی شود. در این سیره تمام کوشش عارف متوجه سوق دادن مریدان و مردم به سوی کمال، رهایی و صلح و صفا است. وی بر خلاف صورت‌پرستان منفعت‌جو، سعی می‌کند دوگانگی و دشمنایگی را محو نماید و مهرورزی و دوستی را در میان آدمیان گسترش دهد.

عراقی نیز عارفی آزادی‌خواه است، که زبانش زبان امر و نهی نیست؛ زبانی است غیر مستقیم و تعریضی و همین رویکرد، کلام وی را از تأثیرگذاری پایداری برخوردار نموده است. در این روشِ بیانی، معنا چند بعدی و در کلام پنهان می‌گردد (ر.ک. فتوحی، ۱۳۹۲: ۷۲). زبان عراقی زبانی هنری و نمادین است. این زبان مخاطب را به تماشای نمایشی می‌نشاند که هرچند به ظاهر بازیگر آن نمایش نیست، به گونه‌ای پوشیده درگیر آن می‌شود و از آن تأثیر می‌پذیرد. یکی از مواردی که در سخن عراقی از بسامد بالایی برخوردار است، خویشتن خطابی‌های وی است. به نظر می‌رسد این شگرد بیش از آنکه نوعی صنعت‌گریِ مرسوم ادبی باشد، روشی تربیتی است. در این مدل عراقی در سخنی پوشیده، پرهیز از

خودپرستی را در بیانی تعریضی طرح می‌نماید. عراقی خود را خطاب می‌کند و در این خطاب به نقد خویش می‌پردازد. در این مدل مخاطب بی آنکه آزرده و ملول گردد، از پیام گوینده استقبال می‌نماید. عراقی نیک می‌داند اگر خودبینی و خودپرستی از جامعه زدوده شود و هر کس خود در برابر اصلاح خویشتن احساس مسؤولیت نماید، آسان‌تر می‌شود به جهانی آرمانی نزدیک شد:

چون راست نمی شود عراقی! این کار به گفت و گوی، خاموش!
(عراقی، ۱۳۹۲: ۸۵)

کلام عراقی به گونه‌ای تنظیم می‌شود که گویی پیوسته در حال تذکر و توصیهٔ به خویشتن است. در بیشتر غزل‌ها، عراقی ابتدا آموزه‌های خود را با زبانی هنری بیان می‌کند و در پایان با ذکر نام خود، کلام را رنگ و رویی تعریضی می‌بخشد. وی «به در می‌گوید که دیوار بشنود» چرا که به خوبی می‌داند، مخاطب باریک بین با اشاره‌ای جان کلام را می‌گیرد:

همه بیداد بر من از عراقی ست ز بودش در فغانم با که گویم
(همان: ۱۱۸)

گـــر عراقی برون شدی زمیان دلبر اندر کـــنار داشتـــمی
(همان: ۱۲۰).

برخی از پوشیده‌گویی‌های عرفانی نیز تلاشی برای تقویت فهم مخاطب است. وقتی کلام غیر مستقیم شود و درک مخاطب به تعلیق افتد، ناگزیر به جای سطحی نگری، باید بیندیشد و تفکر نماید. «چون تخیل هست تأویل هم هست، وجود تأویل دلیل بر وجود رمزاندیشی است» (کوربن، ۱۳۸۵: ۳۰۵). کلام غیر مستقیم مخاطب را در برابر معنایی می‌نشاند که برای دست‌یابی به ژرف‌ساخت آن، ذهنش درگیر خواهد شد و همین درگیر شدن ذهن، قدرت اندیشگی و خلاقیت را در وی تقویت می‌نماید.

چنین شیوهٔ هنری‌ای، دنیای ذهنی مخاطب را از جزم‌اندیشی و بی‌روحی می‌زداید و از لطافت و احساس و عاطفه سرشار می‌نماید. به جای انباشت اطلاعات در ذهن خواننده و پر شدن گوش او از باید و نبایدهای ملال‌انگیز، اندیشیدن و تفکر را می‌آموزد. عراقی در این پوشیده‌گویی، هیچ گاه به دنبال صنعت‌گری و تکلف نیست و به نظر می‌رسد، کوشش او برای آن است که در این بیان هنری، خلاقیتی در ذهن خواننده ایجاد نماید که بهتر بتواند مغز هر سخنی را دریابد:

شهری ست بزرگ و ما درو ایم آبی ست حـــیات و مـــا سبوی ایم
بـــویی بـــه مشام مـــا رسیـده مـــا زنده بدان نسیم و بوی‌ایـــم
چـــوگان حیات تا بخوردیـــم ر راه به سر دوران چو گـــوی‌ایـم
تا خوی صـــفات او گـــرفـتیم نشناخت کسی که در چه خوی ایم
(همان: ۳۰۰)

نباید از نظر دور داشت که بخش مهمی از پوشیده‌گویی‌های عارفانه، نیز به سبب ماهیت رمز آلود مباحث، تجارب و اندیشه‌های عرفانی است. این اندیشه‌ها با دیگر اندیشه‌های بشری که مولود حس و تجربه‌اند تفاوت دارند. بنابراین وقتی در قالب زبان حسی ریخته می‌شوند، به پوشیدگی و ابهام می‌گرایند:

از تو چیزی دیده‌ام ناگفتنی این همه محنت پی آن می‌کشم
(همان: ۳۲٤)

عرفا با نگاهی ویژه به هنر، در پی ساخت طرحی تازه در عرضهٔ افکار و اندیشه‌ها و تجارب خود بوده‌اند. عراقی نیز به عنوان عارفی وارسته، در تلاش است تا از تمام امکانات زبانی، برای رشد، تعالی و کمال جامعهٔ انسانی بهره ببرد. در این زبان که، ابزاری برای عرضه نمودن تصویری هنری و لطیف از اندیشه‌های باطنی و دینی است، البته جنبه‌های زیبایی‌شناسانهٔ بیان نیز مورد توجه است. سالک علاقه دارد افکار و تجاربش در زبانی زیبا و متفاوت عرضه گردد.

نتیجه‌گیری

عراقی از جمله عارفانی است که به رویکرد تصویری زبان تمایل فراوان دارد. عراقی از حس شاعرانه‌ای برخوردار است که تلاش می‌کند با به‌کارگیریِ تصاویر بیرونی، به محتوای ذهنی و تجارب باطنی خود عینیت بخشد. وی پایبند به عرفان آفاقی است بنابراین با بهره‌مندی از جلوه‌های گوناگون عالم هستی به تصویرسازی و بازی‌های زبانی دست می‌یازد. زهد رسمی و سنت‌گرای حاکم به درون‌گرایی و ترویج خوف و کناره‌گیری از دنیا اعتقاد دارد. عراقی برخلاف این طبقه، همهٔ جوانب هستی را نمادی از امر قدسی و معشوق ازلی می‌داند و سعی می‌کند تمام این شور و تپندگی را دریابد و در کلام خویش به کار بندد. شاید این رویکرد تصویرگرایانه نیز روشی برای مقابلهٔ با متشرعان متعصب بوده است.

عراقی به عنوان عارفی شوریده، تجاربی را از سر می‌گذراند که به ناگزیر برای تبیین آن، زبانش دچار تناقض می‌شود. جدای از تناقض‌هایی که در روساخت کلام وی دیده می‌شود، بخشی از تناقض‌های سخن عراقی فکری است و در این بخش عراقی بسیاری از شیوه‌ها و رسوم صوفیان ظاهربین را به چالش می‌کشاند. عراقی با آمیختن زبان حوزهٔ دینی و غیر دینی، محصولی متناقض‌نما خلق می‌کند که در پی آن طنزی پنهان و بسیار گزنده نیز شکل می‌گیرد.

عراقی به عنوان یک سالک، با بهره‌گیری از استعاره هم سعی در ترسیم اندیشه‌های خود دارد و هم امر متعال را در حجاب همین استعاره‌ها پنهان می‌کند. این غیاب و ناآشکارگی شکوه و قداست معشوق آسمانی عارف را بهتر هویدا می‌نماید؛ معشوقی که در لحظه‌ای آشکار و در لحظه‌ای پنهان می‌گردد. عراقی با خلق استعاره‌هایی زیبا در پی عرضهٔ تصویری دلربا از معشوق قدسی است. در این استعاره‌ها از اندیشه‌های اساطیری نیز تأثیرپذیر است.

اغراق نیز از جمله آرایه‌هایی است که در عرفان عراقی نقش مهمی ایفا می‌کند. آنجا که اندیشه‌های ضدروایی و تقابلی مطرح می‌شود، آرایهٔ اغراق ابزاری مناسب است. عراقی با استفاده از این آرایه، ستایشی اغراق‌آمیز از اندیشه‌های تقابلی خود عرضه می‌کند تا در برابر سنت‌گرایان ظاهرپرست بهتر بتواند قد علم نماید. وی بویژه در توصیف عشق و کارکرد آن از سویهٔ اغراق‌آمیز زبان بهرهٔ بیشتری برده است. عراقی به عنوان عارفی آزاده، با تکیه بر کنایه و پوشیده‌گویی، افکار خود را در قالبی غیر مستقیم عرضه می‌نماید. این شگرد علاوه بر آنکه با ایجاد درنگ مخاطب را وادار به اندیشیدن می‌کند و از نظر تربیتی نیز از قدرت تأثیرگذاری بیشتری برخوردار است، شاید به تأمین امنیت عارفان نیز کمک می‌نماید تا به سرنوشت همفکرانی چون حلاج دچار نشوند.

منابع

۱. آیدنلو، سجاد، (۱۳۸۸)، **از اسطوره تا حماسه (هفت گفتار در شاهنامه‌پژوهی)**، تهران: سخن، چاپ دوم.

۲. احمدی، بابک، (۱۳۹۲)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز، چاپ پانزدهم.

۳. ثروتیان، بهروز، (۱۳۸۳)، **فن بیان در آفرینش خیال**، تهران: امیرکبیر.

٤. چندلر، دنیل، (۱۳۸۷)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر، چاپ سوم.

۵. داوری اردکانی، رضا و دیگران، (۱۳۹۱)، **زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی**، تهران: هرمس.

٦. ریکور، پل، (١٣٨٦)، **زندگی در دنیای متن؛ شش گفتگو، یک بحث**، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران: مرکز، چاپ پنجم.
۷. ستاری، جلال، (۱۳۸۷)، **رمزاندیشی و هنر قدسی**، تهران: مرکز، چاپ دوم.
۸. _____، (۱۳۹۲)، **عشق صوفیانه**، تهران: مرکز، چاپ هفتم.
۹. سجودی، فرزان، (۱۳۹۳)، **نشانه شناسی کاربردی**، ویرایش دوم، تهران: علم، چاپ سوم.
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۸)، **زبور پارسی(نگاهی به زندگی و غزل‌های عطار)**، تهران: آگه.
۱۱. شووان، فریتیوف، (۱۳۸۱)، **گوهر و صدف عرفان اسلامی**، ترجمهٔ مینو حجت، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
۱۲. عراقی، فخرالدین، (۱۳۹۲)، **کلیات**، تصحیح نسرین محتشم، تهران: زوار، چاپ چهارم.
۱۳. فتوحی رودمعجنی، محمود، (۱۳۹۲)، **سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: سخن، چاپ دوم.
١٤. قیصری رومی، داوود بن محمود، (١٣٧٥)، **شرح فصوص الحکم**، به کوشش سیدجلال‌الدین آشتیانی، تهران: علمی فرهنگی.
١٥. کزازی، میر جلال‌الدین، (١٣٨٧)، **رویا، حماسه و اسطوره**، تهران: مرکز، چاپ چهارم.
١٦. کمبل، جوزف، (١٣٩٣)، **قدرت اسطوره**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز، چاپ نهم.
١٧. کوربن، هانری، (١٣٨٥)، **تاریخ فلسفهٔ اسلامی**، ترجمهٔ سید جواد طباطبایی، تهران: کویر.
١٨. گویری، سوزان، (١٣٨٦)، **آناهیتا در اسطوره‌های ایرانی**، تهران: ققنوس، چاپ دوم.
١٩. محمدرضایی، محمد، (١٣٨١)، «نگاهی به تجربهٔ دینی»، **قبسات**، شمارهٔ ٢٦، صص٣-٢٢.
۲۰. مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۸۳)، کلیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، ج۱، تهران: شقایق.
۲۱. نصر، حسین، (۱۳۸۸)، **معرفت و امر قدسی**، ترجمهٔ فرزاد حاجی میرزایی، تهران: نشر و پژوهش فروزان، چاپ سوم.
۲۲. وی، سیمون، (۱۳۸۲)، **نامه به یک کشیش**، ترجمهٔ فروزان راسخی، تهران: نگاه معاصر.